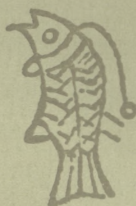
中国画法研究



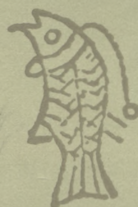
















呂鳳子 著

中國畫法研究

上海人民美術出版社



中国画法研究

吕凤子著

上海人民美術出版社出版

(上 海 长 乐 路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行　上海市印刷三厂印刷

开本 850×1168　1/32　印张 1.5　字数 23,000

1978 年10月第 2 版　1978 年10月第 6 次印刷

印数 78,001—212,000

书号：8081·5069　　定价：0.15元

出版说明

这本《中国画法研究》，文字简练，言之有物。写作方法循序渐进，由简入繁，是一本对研究中国画法有参考价值的书。

作者一开头从“用笔”谈起，进而在第二章谈到“构图”（上），首先提出“立意”和“为象”。所谓“立意”，是指对事物要有理解，从而确定创作主题。所谓“为象”，是指表达主题思想的具体形象。作者指出这具体形象，既不能杜造，也不能看到什么就画什么，而是要经过匠意经营，经过艺术加工。为了达到“以形写神”、“迁想妙得”，就要所谓“实对”。就是要对客观现实观察或写生，观察事物的本质及其内在的精神，使所获得的形象，不能完全和现实一模一样，而是“类”似现实的有新内容的东西。作者把观察现实所获得的形象，叫做“意象”，或叫“腹稿”。构成“意象”要经过多次改作方能确定，只有当“意象”清晰之后，才算作是完成了创作的准备阶段。这里作者对“形”与“神”的关系的分析，对“迁想妙得”的解释，是值得重视的。作者指出在对现实观察即所谓“实对”时，要结合画家自己的思想感情理解对象的内在精神，这叫做“悟对”，也就是所谓“迁想”。同时作者又指出“悟对”不能离开现实，否则就失去形象的真实。在观察现实时要抓住感受最深刻的最生动的东西，只有这样的东西，在整个创作过程中，形象才是始终明确的。所以叫做“妙得”。这里作者对“迁想妙得”作了很好的解释。

接着作者又进一步说明所谓“道”的问题，他引用了宗炳的话，说“道”是现实的属性——法则。换句话说就是规律性。

要从事物的规律性中找出它们的内在联系的东西，才能深刻地表现事物的精神面貌。所以作者说“道”和顾恺之所说的“神”，是一回事。这样解释也是合于情理的。究竟表现事物内在精神面貌的目的是为了什么呢？作者认为是为了“功用”，即艺术为政治服务。这是正确的。但作者引证了张彦远说的“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”的同时，没有明确地指出，封建社会的张彦远等所说的艺术“功能”，是为了巩固封建统治阶级的特权服务的。张彦远还说过：“自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”就是说善于画画的人，都是官僚、贵族、士大夫阶级，一般劳动人民出身的艺术家在张彦远看来是十分鄙贱的。这是封建士大夫阶级的偏见。所以对于精芜互杂的古代画论，不能不以历史观点和阶级观点来分析。总的看来，作者对于本书中一些问题的见解，无疑地对我们研究古代画论是有帮助的。

作者对古代画论的研究是下了功夫的，并且有自己独到看法。这里要注意的就是作者的写作方法，往往是引用古代画论某些原文来表达自己的意思。我们要从精神上来领会作者的见解。

在“构图”（下)谈到“写形”、“貌色”和“置陈布势”等画法问题。作者对于“取”与“舍”、“疏”与“密”、“略”与“精”，对于“一气呵成”、“连接”，对于“观察”与“默记”等等，都作了分析；在谈到“变相还原”时，从观察事物、远近距离、透视关系、物体发生变化，以及根据物体的“自性”和“类性”，对形的夸张、变相，能够从反映论的角度出发，同时又强调对客体的理解而发挥主观能动作用的关系上来分析。对色彩点染，明暗关系。构图上的置陈布势，书、画关系

等等问题，也提出自己的看法。至于说“指画”的线条无变化，和对“没骨法”的看法，当然还有讨论的余地。总之，这一切都是作者一生的创作经验结合传统画法所提出的自己的深刻体会。

本书对于研究传统技法，和中国画的创作方法等问题，是有研究价值和参考价值的，但我们也应看到吕先生对某些问题的阶级分析还嫌不够。如果吕先生再活许多年，继续在党的领导下和在毛主席文艺思想指导下从事艺术创作实践，这些缺点是完全可以弥补的。这里希望国画家先辈，不仅对本书提出宝贵的意见，而且也希望把自己的宝贵的丰富的创作经验，研究整理出来，供大家学习参考，以便通过实践，进一步发展社会主义时代的新的国画艺术，这是我们共同的责任，也是出版本书的目的。



上海人民美术出版社

一九六一年五月


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

目　次




数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

一 用 笔

在新石器时代的晚期，约在公元前二千多年的时候，我们祖先已经使用兽毫制作的笔作画了(一)。最初笔是怎样制作的不知道，只知道在战国以前是用木管、鹿毫和羊毫制作的，战国时可能已有竹管兔毫笔(二)，汉到魏晋是杂用竹管、木管、兔毫、羊毫及鼠毫制作的(三)，隋唐以后才普遍使用竹管、兔毫、羊毫笔(四)，清代嘉庆以后才风行长锋羊毫笔。兽毫的性能：鼠、鹿毫强，兔毫健，羊毫柔。由于各种兽毫笔的性能不同，使用时就有难易。毫健的容易使用，毫强和毫柔的都不易使用，但强毫、柔毫合制的笔就又容易使用，最难使用的是长锋羊毫笔。

过去制笔法到现在仍旧沿用的有两种：一种是三国时期的韦诞法(五)。法以强毫为柱，柔毫为被。被毫又分心、副，而以健毫为心，软毫为副。柱毫、被毫是用两种不同的兽毫来制作的(如用鹿毫为柱，羊毫为被)，心毫、副毫则有时用两种不同的兽毫制(如所谓兼毫)，有时用同一种而异强弱的兽毫制(如用兔肩毫为心，其他部分毫为副)。旧传笔有尖、齐、圆、健四德，用韦法制笔是

比较容易做到四德具备的。另一种是唐代的诸葛法(六)。用这方法制成的笔叫做无心散卓笔。它既不用柱毫，也不分心副，而是用两种或一种兽毫参差散立扎成的，也能做到尖、齐、圆、健。凡是能够做到尖、齐、圆、健的笔就易于使用。

笔是否易于使用，又和握笔的方法有关系。旧握笔法最适用的要算拨镫法(七)。就是大指按着笔使它向前，食指挽着笔使它向后，中指钩着笔使它向右，名指、小指重迭抵着笔使它向左。这样，笔在指中，跟着指动，只要指一紧握，指力便可直达笔尖，如果能够更进一步使腕力、臂力直接运到笔尖，那么，任何不易使用的柔毫就都可以自由运用了。

怎样使腕力、臂力直接到达笔尖呢？现在讲我的“用笔”即用力的方法。先讲怎样运用腕力。手指紧紧地握笔不动，肩和上臂也不动，肘部不妨搁在桌上或其物面上，但腕必空悬，让它可以任意转动没有障碍，这时通过笔的就完全是腕力。次说怎样运用臂力。手指紧紧地握笔不动，腕也不动，并把它悬起和肘相平，只让肩和全臂在动，这时通过笔的就完全是臂力。在运用臂力时，如嫌力太强，可提高腕的位置使它高过肘部，把力量储在臂中；如嫌力不够强，可使肘的位置高过于腕，把力倾注全毫，形成直泻的形势。

象这样用力构成的圆或方的线条(八) 及不同样式的

点块叫做骨，单指线说就叫做骨线。五代荆浩说："生死刚正谓之骨。"(九) 没有力或力不够强的线条及点块，是不配叫做骨的。

"骨法"又通作"骨气"，是中国画专用的术语；是指作为画中形象骨干的笔力，同时又作为形象内在意义的基础或形的基本内容说的。因为作者在摹写现实形象时，一定要给予所摹形象以某种意义，要把自己的感情即对于某种意义所产生的某种感情直接从所摹形象中表达出来，所以在造型过程中，作者的感情就一直和笔力融合在一起活动着；笔所到处，无论是长线短线，是短到极短的点和由点扩大的块，都成为感情活动的痕迹。唐人张彦远说："骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。"(一〇)这就是说明形的意义能不能跟着形象的构成而具体地表达出来，其关键就全在于"用笔"；也就无异说，不懂"用笔"虽也可以成画，但要很好地显示形的意义，那就不可得了。

这样说，懂不懂"用笔"应该是指熟悉不熟悉怎样使力与感情相融合的技巧，不是仅指知道不知道使笔与力相结合的方法而言。

因此，"用笔"练习——主要是勾线练习，被认为是中国画的基本练习。而勾线技巧，即使每一有力的线条都直接显示某种感情的技巧，也就被认为是中国画的特有技巧。

根据我的经验：凡属表示愉快感情的线条，无论其状是方、圆、粗、细，其迹是燥、湿、浓、淡，总是一往流利，不作顿挫，转折也是不露圭角的。凡属表示不愉快感情的线条，就一往停顿，呈现一种艰涩状态，停顿过甚的就显示焦灼和忧郁感。有时纵笔如“风趋电疾”，如“兔起鹘落”，纵横挥斫，锋芒毕露，就构成表示某种激情或热爱、或绝忿的线条。不过，这种抒写强烈情绪的线条，在过去名迹中是不多见的。原因是过去作者虽喜讲气势，但总要保持传统的雍穆作风和宽宏气度。所以状如“剑拔弩张”的线条且常被一些士大夫画家所深恶痛绝，而外柔内劲所谓“纯绵裹铁”或“绵里针”的圆线条，就从最初模仿刀画起一直到现在都被认为是中国画的主要线条了。

圆线粗的叫做琴弦，细的叫做铁线，最细的叫做高古游丝。游丝最初仅见于春秋战国时代金银错器上(一一)，从汉人一度仿效楚画用于漆画以后(一二)，就很少看见，所以叫它做高古。无论是琴弦，是铁线，其初每一图中都只许用一种线条，唐代以还，才看见两种线条同时用在一图一形中，也有在一条线上分别粗细的，例如韭叶、兰叶描。到了南宋，由于作者善用方笔；到了元代，由于作者善用渴笔，遂有混合用方、圆、粗、细、燥、湿等线条构成的画，用来表达比较复杂的情绪。这种在一图一形中的线条逐渐变成多种多样，应该承认是勾线技

巧的进步吧。

连接线条的方法，所谓“连”，要无笔不连，要笔断气连（指前笔后笔虽不相续而气实连），迹断势连（指笔画有时间断而势实连），要形断意连（指此形彼形虽不相接而意实连）。所谓“一笔画”（一三），就是一气呵成的画。“风趋电疾，意在笔先”，意即迅速地一气呵成。“体格精微，笔无妄下”，则是指从容地一气呵成的意思。

五代荆浩说：“笔者，虽依法则，运转变通，不质（朴的意思）不华，如飞如动。”（一四）荆浩写神镇山松树几万本，“用笔”既熟，所以能够“运转变通”、“如飞如动”，不自觉地随着情意在活动，而使所画线迹既不专以浑朴胜，也不专以娟媚胜，到达所谓“神化”即通俗称“一片神行”的境界。这境界无疑是每个练习“用笔”的人都希望到达的。可是绝不可忘却画的目的是要通过具体形象来表达某种意义的，那些空炫勾线技巧，专以玩弄笔墨为目的的，如过去某些文人画家和金石画家，这是学者应该知戒的。

结　束　语

中国画一定要以渗透作者情意的力为基质，这是中国画的特点。所以中国画最好要用能够自由传达肩、臂、腕力的有弹性的兽毫笔来制作，用手指或其他毛刷等作画，只能构成一种缺少变化的线条，它不能用来代替兽

毫笔。

表现某种感情的画，一定要用直接抒写某种感情的线条来构成，说表现任何内容的中国画都应用最美的没有粗细变化的圆线条来构成也是片面的。

成画一定要用熟练的勾线技巧，但成画以后一定要看不见勾线技巧，要只看见具有某种意义的整个形象。不然的话，画便成为炫耀勾线技巧的东西了。

注 解

（一）这就出土的夏代彩陶上动、植物花纹看，可以很清楚地看见手笔的痕迹。

（二）《古今注》说："古以枯木为管，鹿毛为柱，羊毛为被。秦蒙恬始以兔毫、竹管为笔。"据1954年湖南省文物管理委员会在长沙南郊战国木椁墓内获得的以竹管为套的木杆兔毫笔（据当时老笔工鉴定，毫是上好的兔肩毫）来推测，楚在那时已有木杆兔毫笔，可能秦在那时也已有竹管兔毫笔。《古今注》所说是可信有其事的。

（三）1931年西北科学考察团在蒙古索果卓尔之南古居延海地方曾得汉木管笔。余虽没有看见是用何种兽毫制的，但据王羲之《笔经》说："汉时诸郡献兔毫，出鸿都，惟有赵国毫中用，时人咸言：兔毫无优劣，管手有巧拙。"又旧传张芝、钟繇用鼠须笔，笔锋强劲有锋芒，证以最近所见汉画线条有那样劲健，可信从汉到魏晋是兔毫、鼠毫笔最盛行的时代。

（四）颜师古《隋遗录》："宣城岁贡青毫六两，紫毫三两。"青毫即羊毫，紫毫即兔毫。据笔工说：羊毫以前以嘉兴、硖石产的

为最好，实不数宣城；紫毫则从古就以宣城产的为最名贵。诵白乐天诗："每岁宣城进笔时，紫毫之价如金贵。"又"宣城石上有老兔，食竹饮泉生紫毫。"可知隋唐时最盛行的是兔毫、羊毫笔。

（五）韦诞字仲将，三国魏京兆人，工书，善制笔，曾著《笔经》；又善制墨，时称：仲将之墨，一点如漆。

（六）《避暑录》："笔出于宣州，自唐惟诸葛一姓世传其业，治平、嘉祐前得诸葛笔者，率以为珍玩。"《清异录》："伪唐宜春王从谦用宣城诸葛笔，一枝酬以十金。"又欧阳修诗："圣俞宣城人，能使紫毫笔；宣人诸葛高，世业守不失。"又山谷《笔说》："宣城诸葛高系散卓笔，大概笔长寸半，藏一寸于管中。"

（七）拨镫说有种种：有说镫是马镫，浅浅地用指尖执笔，使虎口空圆象马镫。有说执笔象用指尖拿东西挑镫心的样子，就又以镫为油镫。有说执笔有八法：一擫、二捺或作压、三钩、四揭、五抵、六拒、七导、八送，这就叫拨镫法。我现在说的按、挽、钩、抵，就是以后说为根据的。

（八）使笔直立，锋在正中，用浓墨画一线条，在日光中映视之，就会看见线的中间有更浓的一丝痕迹，象圆柱的中轴，给人以圆感，所以叫做圆线或圆笔。前人最乐道的"绵里针"就是指这样的线条和这样使笔而埋藏其锋说的，这又就是所说的篆书笔画。使全毫铺平象刷子，略卧其管倒向前进，就是线向上、下、左、右延，管即向它的相反方向作侧倒势，倒推毫进，这样画成的线条，映视之，就会看见线的两沿特黑，中间平，有方感，所以叫做方笔，也叫隶书笔画。前人称这样"用笔""如垩墙，倒提其刷按之下"；"如击敌，深入敌后反击之"。其喻实甚确。

（九）见五代荆浩所著《笔法记》。

（一〇）见唐张彦远所著《历代名画记》卷之一“论画六法”。

（一一）春秋战国时代错金铜器由洛阳金村出土的，现有金银错敦、金银错壶、金银错狩猎文镜等。由汲县山彪镇出土的，有金银错动物图剑、黄铜错水陆交战图鉴等。错文即有细如游丝的。

（一二）寿县出土的楚墓棺盖是用朱漆画的，画用细线钩勒，实为汉代漆画中的游丝描所从出。

（一三）《图画见闻志》：“王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画。”探微是南朝宋人，人物故实画极妙，兼善山水草木，有“包前孕后，古今独步”之称。

（一四）见所著《笔法记》。

二 构　图（上）

立意　为象

构图在这里是指创作全部过程，即从计划到实践，从“立意”、“为象”到“写形”、“貌色”、“置陈布势”等实践说；这是最广义的构图。现在就按这程序先说“立意”和“为象”。

“立意”、“为象”是说作者对于现实事物有了某种理解，某种感情，准备用具体的形象把它表达出来。即有了画题，准备造作可以表达题旨的具体的形象。这是第一步。

这个准备造作的形象，当然是现实形象的摹写，不是凭空杜造的形象。但也不就是选定的某现实形象之如所见摹写，而是经过作者意匠经营，经过加工而后构成，如《广雅》所说“画，类也”的一种类同现实而具有新内容的新形象。这在意识中构成的新形象就叫做“意象”（俗称腹稿）。这是第二步。

初构成的“意象”常是不确定、不清晰的，必须经过多时多次改作，才逐渐成为明确的、充分反映瞬间的客观对象的形象。这是第三步。

“立意”、“为象”过程到此才算完了，也就是创作计划到此才算完成。

也有不立“意象”，径从“稿本”中完成“立意”、“为象”程序的。

这两种方式，在东晋顾恺之提出“以形写神”（原作为人物画定义，后来通作一切画定义）以前，一般画人就因“为象”的便利在分别应用着；不过把画人们所要“为象”表达的东西概称为“神”，则是从恺之定义提出以后才开始的。

恺之的“神”，不是指“阴阳不测之谓神”或“圣而不可知之谓神”的“神”，而是指可测可知的形的内在精神，即生于形而与形具存的“神”。它主要是指伴着思想活动的感情。这是在这里必须弄清楚的。

恺之《魏晋胜流画赞》说：“凡生人亡（同无）有手揖眼视而前亡所对者。以形写神而空其实对，荃生之用乖(一)，传神之趋（同趣）失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟对之通神也。”又《画论》说：“凡画，人最难，次山水，次狗马；台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”(二)说明用“实对”来写要表达的东西，必先深入“所对”，悟得它自己具有的神，所谓“他人有心，予忖度之”。这便是“悟对”和“通神”的解释。进而使所通之神与作者自己的想——包括思想感情的想相结合，成为当下“所

对”的神。这便是“迁想”的解释。当下“所对”的神即“意象”或稿本中形象的新内容，虽较“所对”原内容有量的不同，却不是有质的殊异，且也不许有质的殊异，否则就会令所构形象完全丧失它的现实性。构形既成，再正对之，得到情应神会的一瞬间，这一瞬间的感受，即所谓“妙得”。妙得的东西是可以直到构图全过程终了后还是记忆犹新的。

恺之以后提出山水画定义的有南朝宋宗炳。宗炳《画山水序》说："夫圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐。”他说山水画是写对于“道”的喜悦（媚是喜悦的意思），无异说表达对于“道”的喜悦是山水画的目的。宗炳耽老好佛，他说的“道”，无疑和老子所说的“道”是同其涵义的。老子的“道”，可被理解为“先天地生”那个“无之以为用”的绝对化的“法则”，也可被理解为“有物混成……周行而不殆”的运动的“法则”。那末宗炳用之于绘画中的所说的“道”，在这里究应作怎样解释呢？这就他下面的说话看："余眷恋衡庐，契阔荆巫，不知老之将至。……夫理绝于中古之上者可意求于千载之下，……况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也！”再联系《宋书》本传述他怎样貌写山水看："每游山水，往辄忘归，归皆图之于壁。”可以推知他在这里说的“道”，确是指作为客观实在的属性——“法则”而说的。他是从图壁经验中即从“以形写形，

以色貌色”的实践中，证知衡庐山水有衡庐山水的“法则”，荆巫山水有荆巫山水的“法则”，衡庐荆巫山水又有衡庐荆巫山水的共同“法则”，一切山水都有它的特异的和共同的法则；证知“法则”有客观真实性、规律性，它虽可以意求但不可以杜造。作者因为喜爱它的变化，而“为象”求尽自己之情，实就是求畅自己之“神”。所以宗炳“画山水序”最后说：“余复何为哉？畅神而已。神之所畅，孰有先焉！”就又直认“媚道”、“畅神”是一回事了。

所以宗炳的“道”就又和恺之原作人物画定义的“神”是一样的道理了。

宗炳的“道”，到五代时曾一度被称为“真”(三)，宋以后便一直改称为“理”(四)。惟所指为自然演化的法则或为社会发展的规律，则无别异。

如上述，通过“实对”的“神”或“道”来表达作者对现实的理解和感情，应该是“为象”的目的了。然而，这还不是“为象”的终极目的。

南齐谢赫《古画品录》说：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉。”唐张彦远《历代名画记》“叙画之源流”说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微。”又论王微说：“图画者，所以鉴戒贤愚、怡悦情性。”这些功用是可直接从所构形象中产生出来的。这些功用的分别产生才是“为象”的终极目的。

所以在"为象"开始时，必须使原受思想制约的感情反过来指导画家思想进行创作。换句话说，就是要作者的思想在"为象"过程中一直接受他自己感情的指导。这样，构成的形象才是具有个性和感动力或称感染力的形象，才能尽恺之所说的"生"之用(见注一)。否则，就只能是空陈"形似"而缺乏生命的形象，就不会有任何功用从它产生出来，也就更无途径可达终极目的。

在这里还有必要说明的一事，即从魏晋以来，画家们对于"形"、"神"关系的认识，多已随着老佛学者使用"体"、"用"两概念的变迁，从拨"用"见"体"，即"用"明"体"到"体""用"合一变为"形""神"合一，且认"形"为"体"、"神"为"用"了(五)。顾恺之就是明白主张"神"由"形"生的一个。另有一些画家仍把"形""神"对立起来看，而认"神"为"体"、"形"为"用"的，后遂走上完全写意的道路。这且不说，但说主张"神"由"形"生的画家们，对于"形似"似乎也有不甚重视、甚至鄙视的。如张彦远《论画六法》说："古之画或能移(作改易解)其形似而尚其骨气。以形似之外求其画，此难与俗人道也。今之画纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。上古之画，迹简易澹而雅正，顾(恺之)陆(探微)之流是也。中古之画，细密精致而臻丽，展(子虔)郑(法士)之流是也。

近代之画，焕烂而求备。今人（约指与张彦远同时之人）之画，错乱而无旨，众工之迹是也。”这又应该作怎样解释呢？

我说，“写神”“致用”的画是一向重视“形似”，且是非常重视“形似”的。不过他们所重视的是经过很好地加工而具足“骨气”或“气韵”的“形似”，不是没有经过加工“错乱而无旨”的“形似”。在他们画中，即从“迹简”到“细密精致而臻丽”的画中，所似的都是经过加工的“形”，没有经过加工的“形”，在他们画中是不大会被发现的，也就是说它永远不被重视。彦远又说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔。”这不是早就说明具足“骨气”的“形似”才是他们所重视的“形似”吗？

“骨气”所在即“立意”所在，“立意”所在是要产生一定功用的。故可说“骨气”存在“形”中是一直在生着、动着，一直在谐和而有规律的状态中活动着。这便叫做“气韵生动”。谢赫说六法而首列“气韵生动”，即认这是“为象”时必须做到而且是可以做到的事。后来有人说“气韵”只能从不知不觉中获得，不可以预谋，这是错误的（六）。或把“气韵”分开解释，而以不俗为“韵”，也是和原说意思不符合的（七）。也有一些山水画作者认“气韵生动”就是山气生发或烟云变幻，主张以笔发气韵，说“干笔皴擦力透而光自浮”；以墨发气韵，

说“既就轮廓以墨点染渲晕而成”(八)；且创“留影”说，表示山水画与“传神”的人物画、“写生”的花鸟画有别(九)。那就更和原说意思相悖了。

结　束　语

“立意”、“为象”是创作全过程中自为起讫和最关紧要的一回事，过去工画者多能不计时日，不辞辛苦，殚竭精力来完成它。大概创作较简易的画，多立“意象”；创作较复杂的画，多用“稿本”。

“写神”“致用”的中国传统绘画，是以渗透作者情意的气力为基质的。就因作者情意和气力不尽相同，所以同一题材的画会有多种不同的风格。这在“为象”时便已显示其大概，不必等到成画以后。

形神合一论者一般把“神韵”、“气韵”当作同义词看，但有时也作某些区别，一指“骨气”动而向内说，一指“骨气”动而向外说。唐宋人物画多讲“神韵”，宋以后山水画便专讲“气韵”，很少讲“神韵”了。我意，“神韵”、“气韵”应该有别，应该并讲，——无论是人物画、山水画或其他画。即有的画应该以“气韵”胜，有的画应该以“神韵”胜。这也是在“为象”时便应该计划到的。其详待以后讲“布势”时再讲。

注　解

（一）恺之说“荃生之用乖”，荃即《庄子》得鱼忘荃的荃。荃所以在鱼，等于说形所以在生。生即生力，即产生功用的形的内在力量。

（二）恺之说台榭定器不待迁想妙得。不待迁想不同于说不可迁想，作者的“想”是无物不可“迁”入的。只要“想”能“迁”入，便自有神可写。故恺之原为人物画下的定义，后遂成为一切画定义。宋邓椿《画继》：“画之为用大矣。盈天地之间者万物，悉皆含毫运思曲尽其态。而所以能曲尽者，止此一法耳。一者何也？曰，传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神。……”这就说明一切画都是有神可传的。

（三）五代荆浩《笔法记》：“叟曰：……若不知术，苟似可也，图真不可及也。曰：何以为似？何以为真？叟曰：似者得其形，遗其气；真者气质具盛。”这里说的气质就是神形。似，是说得形遗神，真，是说形神具得。图真实等于说“以形写神”。

（四）宋代画人也好谈性理，随着朱陆异同也有主张即物穷理和主张心即理的，惟释理为事物的法则则同。

（五）老佛是使用体用两范畴来表达思想的。体即本体，原从神的概念蜕变而出：初变为创世主，再变为本质，最后变为本体时已完全脱去神的意味。用即显现，即有。拨用见体是指离开万有现象专讲本体说。即用明体是指即以现象显示本体说。体用合一是指即体即用、即用即体、讲体等于讲用说。体用既如一了，形神自可无分，于是有形神合一论。如说“神即形也；形即神也。是以形存则神存，形谢则神灭也”。“形者神之质；神

者形之用。是则形称其质，神言其用，形之于神不得相异”。“名殊而体一也”。这种说法虽出自梁范缜，实则晋宋间画人早就有这一思想。

（六）宋郭若虚《图画见闻志》说：“如其气韵必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到。默契神会，不知然而然也。”自从郭氏生知说提出后，气韵遂成不可理解、不可学而能的东西，起了有害的作用。

（七）荆浩《笔法记》：“气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形。备遗不俗。”按“气韵生动”虽可逐字分开解释，但在这里是不需要的。这里的解释只能是这样：即骨气生动的状态是谐和而有规律的。

（八）以笔墨发气韵说，见清张庚《浦山论画》。又清方薰《山静居画论》亦谓：“气韵有笔墨间两种，墨中气韵人多会得，笔端气韵世每尠（鲜）知。”

（九）“画人物是传神，画花鸟是写生，画山水是留影。”说见明唐志契《绘事微言》。

三　构　图(下)

写形　貌色　置陈布势

现在接着说“写神”“致用”的画是用怎样的方法来“写形”“貌色”和“置陈布势”的。依次先说形的写法，即个别形的写法。

前面说过：形在神在，形神是不可分的。形神既不可分，那么，“写形”就是“写神”，形的构成就是神的表现，而形的构成方法和神的表现方法也就是二即一不可分了。

前面又说过：形是一定要用生死刚正的骨线构成的；用线作轮廓分躯体，用线示运动，即用以表示作者情意的活动。用线构形，正和架木为屋一样，造某屋一定要用某屋合用的木材，造某形一定要用某形适用的骨线。所以在写的过程开始时，首先要考虑的就是何种线条为最适于表现对象。次要考虑：形的哪些部分和表现的整体最有关系？应该怎样写？要不要把它夸大起来写？哪些部分和表现的整体没有多大关系？应该怎样写？或竟舍弃不写？再次要考虑：这些适用的线条应该怎样把它连接起来？怎样连接呢？前面曾说过：唯一连接线条的方法就是“连”。要如宋人郭若虚论陆探微一笔画所

说的那样："乃是自始及终，笔有朝揖，连绵相属，气脉不断。所以意存笔先，笔周意内，画尽意在，象应神全。"要如宋人苏轼咏宗少文一笔画诗："宛转回文锦，萦盈连理花。何须郭忠恕，匹素画缫车？"(一) 要经过这样的考虑决定后，再把注意集中起来，即注意表现不再计及其他，便可纵笔画去，一气构成，这样就能够表现出整个内容的整个形了。这整个形在中国画中，因为是成于一笔的，所以一笔画法便被认为是中国画特有的写法。

"连"就是连接，但不是一往无变化的连，而是有疏密变化、疏有疏的变化、密有密的变化的连。因有疏密变化，所以一笔画就分疏密二体。而疏密二体的解释，又一向分有二种。张彦远"论顾(恺之)、陆(探微)、张(僧繇)、吴(道子)用笔"说："顾、陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张、吴之妙，笔才一二，象已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。"说意到笔到的为密体，意到笔不到的为疏体，这是一种解释。我也尝据旧说咏书画的疏密二体："献之初传一笔书，探微续传一笔画(二)，书画同分疏密体，同从疏密求变化。疏患易散密易促，难布置哉此空罅！愿教记取二字诀，'让就'(三) 长如相迎迓。"说"线距"(四) 密的为密体，"线距"疏的为疏体，这又是一种解释。二释可以并存。由于二释实相赅括，即"线距"变化中也赅有笔到笔不到的变化，笔到

笔不到的变化中也赅有“线距”的变化。且因疏密变化总要以“让就”二字诀为依据，所以二说不仅可以并存，而且可以互释；而“让就”二字诀也就成为疏密变化的基本法则。“让就”俗叫笔笔让，笔笔就，也就是上面所说的“笔有朝揖”。一定要“让就”的笔画随着作者感情的弛张而“让就”于不自觉，而后构成画体无论是疏是密，才能尽一笔变化的能事，才算是最好的一笔画。

线在一笔画中又可总括为两类：一主线，一副线。主线用构形体，表达题旨。副线用助表现，变化形貌。主线必须一气呵成，副线可以不成于一笔。副线可以后加，可以为求逼肖现实之形而精写形的细小部分而精益求精，可以求美化现实之形而装饰形的某些部分而美益求美。不过后加线到了益精益美的时候，即到了过于显著“巧密”的时候，往往会于不自觉间毁损一笔形的完整性和它的现实性的。所以后加线又就不得不防止“谨毛而失貌”(五)而力求简化，力求不尽同于图案的“便化”。

谢赫评卫协说：“古画皆略，至协始精。”张彦远《论画六法》说：“上古之画迹简意澹而雅正。”古画的略是由古画只有主线。这里所要求的简化，是由精而返约的略，是较古画已进一步的略。有了进一步的略就会跟着有进一步的精，又就不得不有更进一步的略。于是由略而精，由精而略，便一直在这样往复循环中逐步提高。一笔画的构形技巧，即表现技巧。

要不失貌，必须作者心目中先有貌在。假使作者心目中没有全貌，而想从笔下活现出来，那就只能是空想。《庄子》“达生篇”曾有过这样一段记载：“臣将为鐻（古乐器），未尝敢以耗气也，必斋以静心。斋三日而不敢怀庆赏爵禄（指忘掉庆吊赏罚官爵利禄之私欲），斋五日而不敢怀非誉巧拙（指忘掉非誉巧拙之名利思想），斋七日辄然忘吾有四枝（同肢）形体也。当是时也，无公朝（朝廷），其巧专而外滑消（心志专一，杂乱思想就消除了），然后入山林观天性，形躯至矣，然后成。见鐻然后加手焉，不然则已。”虽所述的雕刻故事而不是画，但所说作法必先见全形而后动手，必先去杂欲集中他的注意力才能发见要造的全形，却是完全适用于画的。所以写形练习虽不必“斋以静心”那样做，但非集中注意来观察全形而默记之不可。练习观察一定要做到在极短时间内就能把经过分析而复合的全形清晰地记住，一直到写的过程终了以后。和谢赫貌写人物一样，只须一览便无遗失（六）。这样，在笔下出现的便会是精简过的整个形了。

物成，有成物之理。形生，有生形之则。成物之理不随着环境变迁而常变，叫做常理。生形之则随着环境变迁而常变，叫做变则（七）。变基于常，常寓于变。一笔画便是通过变则而显示常理的。显示常理之形叫常形。一笔画便是以创作常形为本务的。“画非图私利，必也先忘己。忘己入于物，方悟成形理”。诚然造作常形非先知

常理不可，非先忘己而入于物不可。忘己非一般画人都能做到的事。

通过变则而显示常理，而显现常形，实等于说把经常目击的变形或变相变作画中的常形或本相，但不是对于变则有所损益，而是变相的还原。

物在作者目中总是呈现一种变相的。原因是目和物的距离有了远近，而作者的位置和视点又都是固定的，所以物就不得不按一定的远近法则而以一种变相映入作者目中。假使缩短目和物的距离，缩到远近没有多大的差别，同时使作者的位置和视点都不固定，随着物远而远，物近而近，上下四方自由移动，那末，入目的物形不就可以不受空间制约而呈现它的本相吗？所以过去作者就一直用这不定位置和不定视点法，有时且兼用俯视法即鸟瞰法来写远近物形。尽管写时仍守近大远小近详远略的变则，如宗炳《画山水序》说："且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫之以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚以去之稍阔，则其见弥小。"唐王维《山水论》说："远人无目，远树无枝。远山无石，隐隐如眉。远水无波，高与云齐。"但画成的形相却和在同时同地看见的一样，不显著透视变化。这样的通过变则而呈现本相便叫做变相还原。

物又各具自性和类性，以故，画中形相就须兼备自相和类相，就要同时写出类相的同和自相的异。过去作

者是这样写的：是常使类相图案化了而存其同，仔细地或夸张地摹写自相而显示其异的。山水画中土山石山的皴，各种木叶的点，就是图案化类相的最好范例。

在这里我们虽不欲自夸我国画人创造的变相还原法和图案化类相法值得怎样的称道，但就表现的自由和方便来说，确较西方现在通用的写形法是有过之而无不及的。

在这里，凡要知道中国画中"形是怎样的形和怎样构成"的人们，也就可得到一个较明确的概念，即中国画中的形一向是具备自相、类相的现实形的本相，而是用适合表现的骨线一气构成的。

次说"貌色"法。

"貌色"即释名所说的"以采色挂（挂即钩取）物象"。以色钩取物象叫做绘，和以线钩取物形的画原是二事，但二事是相须为用的，所以从周代"别官同职"以来画和绘便渐渐地合为一事。"画绘之事杂五色"(八)，便凡画皆赋采了。

谢赫说六法："……三曰应物象形，四曰随类赋采，……。"按照前面说话，"应物象形"是应物的常理而象物的兼赅类相自相的本相，那末，"貌色"也就应该貌物的兼赅类色自色的本色，何以寻绎（体会）"随类赋采"的含义止能解作专貌类色呢？

原来色随光的变化而变化，过去作者是知道的。他

们知道在变光中看见的永远是物的变色，不是物的自色即不是物的本色。例如绿树在各种不同强度的光中，可以看见各种不同明度的绿，但都不是树的自色绿，树的自色绿只能假定是某一种绿。假定某一种绿做这树的自色绿，也就可以假定某一种绿做这同类树的自色绿。这样，这树的自色类色不就都是假定的某种绿吗？所以过去作者便毫不犹豫地径以类色作为物的本色，而主张"随类赋采"了。

同时，他们还知道色之用是附丽于形而助形的表现的。形以力为质，是助渗透作者情意的力的表现的。为助表现而赋采，不是为赋采而赋采，所赋之采便一定要为力之积，要能显示笔的力量。张彦远在《论画六法》中说："笔力未遒，空善赋采，谓非妙也；"就是这意思。所以，最初赋采便尚图案式的容易显示笔力的平涂。在完全用矿物质色料钩取不分明暗的物象时，便以平涂为唯一的"貌色"法。到了兼用植物质色料拟取有明暗区别的物象时，才兼用同样可以显示笔力的晕染法。到了兼用晕染法以后，才又因光在物面上的位置随着作者位置和视点的不固定，以及为表现的便利，而有晕染杂平涂或平涂杂晕染的混合涂染法。

色在中国画中无论是平涂用的重色，晕染用的轻色，便皆尚纯而戒驳（色不纯），从古到今只用某几类正色、间色和再间色(九)，借以表示作者之意不在色。而这经

常用的各类色中，又以黑色为基本色。即中国画的构成也可以不用任何类色，但墨（黑色）是必须有的。于是"有笔有墨"这句话，从唐末起又就成为中国画的赞（赞）誉词，且被用作一切画技法上的衡鉴标准。

色淡则明，色浓则暗，色是皆可因明暗浓淡的不同而分作若干同种色的。如赤，可分作赤、明赤、暗赤、更明赤、更暗赤等五赤。墨，可分作墨、淡墨、浓墨、极淡或焦墨等五墨。又皆可因若干同种色的适当运用而益显著色之丰富。色之用到了确因明暗浓淡的处理适宜而益显著的时候，遂有一些作者起而专注意于明暗浓淡的拟取，而蔑视"色似"。他们以为画若能尽明暗浓淡的变化，即已尽了"貌色"的能事，至所赋之色原为假定色，似与不似实无关要旨，可以不予注意，但求"调似"即明暗浓淡的调子相似就够了。于是有"破墨""泼墨"（一〇）等全由墨别明暗浓淡的画，即有用五墨代替任何采色所谓"水墨画"的勃兴。从唐以来，以五墨代替任何采色的杂用平涂晕染法的"水墨画"和"以色貌色"的兼用晕染与平涂的"赋采画"，就一直在互不相妨中分途进展着。

张彦远说："是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。夫画物特忌形貌采章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。"这就说明运用五墨如能得意——即得画旨，实已等于赋采，因赋采也是务求得意的。如赋采不能得意而仅得采，则构成的物象必全乖所欲构的

物象。这是彦远目击"赋采画"从"六朝秾艳"到了"焕烂而求备"的唐代，实已到了"错乱而无旨"的时候，才这样说的。有人疑彦远说这段话有故抑"赋采画"的意思，是错误的。不能得意的"赋采画"和不能得意的"水墨画"，在彦远意中是同样无足取的。"甚谨甚细而外露巧密"的"赋采画"和"水墨画"，在彦远心目中也是同样无足取的。

所以"赋采画"和"水墨画"在分途进展中，又就各随所构形的简化而求色与调子的单纯化了。

墨是寒色，由五墨构成的画应该有寒感，它的调子应该是灰暗的，何以好的"水墨画"和主用赤橙黄赭绿等暖色的"赋采画"一样，会使人有温感而不感觉它的调子是灰暗的呢？这是因为好画善于利用白地(即空白)的白的热色来和黑的寒色相对比、相调和，因而使人有介于寒热之间的温感。又由于好的烟墨(一一)是明墨，不是暗黑。凡物面光滑受光而反射强者都叫做明物，好墨的黑光泽如漆，故可叫做明黑。明则色浅也明，色深也明，明的调子是不会使人有灰暗感的。所以用中国特制的烟墨构成的"水墨画"，就成为中国特有的一个画种。

有人说；十九世纪四十年代之际，欧洲也曾有一些画家为存幻象之真，专摹照相的灰色调子，而蔑视"色似"(一二)，这和"水墨画"相较，就说二者是同一种型的画似乎也没有什么不可。要知"水墨画"的重视"调似"，是求尽色之用，不是徒为存象之真；蔑视"色似"，是求

得画之意，更不是徒为存象之真。二者形式虽有相似处，实质是相异的，怎样能说是同一种型的画呢？

又有人说“水墨画”和古之“白画”今之“白描”是一事(一三)，也是错误的。“白画”或“白描”是不赋采的画，“水墨画”恰好相反是具五色六采(一四)的画，怎么能说是一事呢？

在进展中的“赋采画”，有时也有小部分用墨或和墨画，但旨不在墨，故仍叫“赋采画”。“水墨画”有时也略用他色点染，但以墨为主色，故仍叫“水墨画”。如山水中的“吴装”(一五)，花鸟中的“徐体”(一六)。

又“赋采画”和“水墨画”有时即用采色水墨涂染成形，不用线作形廓，旧称“没骨画”(一七)。应该知道线是点的延长，块是点的扩大；又该知道点是有体积的，点是力之积，积力成线会使人有“生死刚正”之感，叫做骨。难道同样会使人有“生死刚正”之感的点和块，就不配叫做骨吗？画不用线构成，就须用色点或墨点、色块或墨块构成。中国画是以骨为质的，这是中国画的基本特征，怎么能叫不用线勾的画做“没骨画”呢？叫它做没线画是对的，叫做“没骨画”便欠妥当了。

这大概是由于唐宋间某些画人强调笔墨(包括色说)可以分开各尽其用而来。他们以为笔有笔用与墨无关，笔的能事限于勾线，墨有墨用与笔无关，墨的能事止于涂染；以为骨成于笔不是成于墨与色的，因而叫不是由

线构成而是由点块构成——即不是由笔构成而是由墨与色构成的画做“没骨画”。不知笔墨是永远相依为用的；笔不能离开墨而有笔的用，墨也不能离开笔而有墨的用。笔在墨在，即墨在笔在。笔在骨在，也就是墨在骨在。怎么能说有线才算有骨，没线便是没骨呢？我们在这里敢这样说：假使“赋采画”或“水墨画”真是没有骨的话，那还配叫它做中国画吗？

从以上说话中可以知道：一、叫“貌色”做“赋色”（赋，解作授予或给与）的理由，二、色是怎样赋的，三、“水墨画”是怎样一种画。现在有人提倡混合“赋采画”“水墨画”成为一种“采墨画”，实则两种画的形式风格是不可能合而为一的。如提倡者原意不是要消灭“水墨画”，以为绘画必须具备各种采色的话，最好还是让它们在互不相妨中分途进展吧。

复次，说“置陈布势”(一八)法。

“置陈”是指画中形的位置和陈列。画中形以渗透作者情意的气力为质，力的奋发叫做势，“布势”便是指布置发自形内的力量。“置陈”以“布势”为归，“置陈”法应该就是“布势”法，不讲究“布势”而空谈“置陈”是难以达到“置陈布势”的要求的。

顾恺之论画壮士说“有奔腾大势”，论三马说“其腾踔（跳跃）如蹑（蹈）虚空，于马势尽善也”，论七佛及夏殷与大列女说“二皆卫协手传，伟而有情势”，又《画云台山记》

说“使势蜿蜒如龙，……当使赫巘崇隆，画险绝之势，……后为降势而绝”，即说明这些画的“置陈”是因“布势”得势而称尽善的，是因所欲得之势不同而随变“置陈”形式的。“置陈”法向有二类，一张一敛，即因“布势”法只有二类，一张一敛。张如壮士、三马、云台山等，敛如七佛及夏殷与大列女。张的力量是向外伸，状如辐射，会使人对之有大感、动感和“画外有画”的感觉。敛的力量是向内集，状如辐凑，会使人对之有深感、静感和“画中有画”的感觉。故可说：画变有方，一敛一张；竭画之变，一张一敛。恺之论画孙武说：“寻其置陈布势，是达画之变也。”不也就是说画之变只有从“置陈布势”中去寻求去会悟吗？

过去论画者尝称某画尚气，某画尚神，或某画以气韵胜，某画以神韵胜。按画的内容每画不同：有必要而且可能使它完全显露的，在制作时就须作气而使势张；有不必要而且不可能完全显露的，在制作时就得凝神而使势敛。故所谓尚气尚神的画，实就是势张势敛的画。张的一般形式有四向展延的，也有展延向上向下、或向左右的。敛的一般形式有取众星拱极式的，也有分立其心而使相应相连的。张敛既异其式，运毫状态当然也就不同。张是常如风驰疾，水流急而着迹劲利的；敛是常如虫蚀木，蚕吐丝而着迹艰涩的。南朝宋王微《叙画》说：“夫言绘画者，竟求容势而已。”诚如所说，画的构

成除求容势外张而尚气，容势内敛而尚神外，难道还有他求，还有他诀吗？

前面说过：中国画作者是一向用不定位置法、不定视点法和兼用俯视法来写形的；是一向主张一画一形的。——尽管画中形有多个，总是当作一个形看，当作一个有好多支体的整体看的。所以画中个别形的缀法和整个画的“置陈”法就永被视作一事。又因“置陈”不受透视法则约束的纵横远近的个别形，使纵而近的居下，远的居上，愈远的愈上，横而近的居右或左，远的居左或右，愈远的愈左或愈右，而是兼用俯视法的；所以在按“布势”的需要，延长或缩短上下左右各个别形间的距离时，就愈得自由地求尽疏密变化的能事，而使疏能疏到“疏可走马”，密能密到“密不通风”，因而构成纵高能达随所欲高的立的卷轴画，横长能达随所欲长的横的卷轴画。

宋沈括《梦溪笔谈》说：“李成画山上亭馆及楼塔之类皆仰画飞檐，其说以为自下望上，如人平地望塔檐间见其榱桷，此论非也。大都山水之法，盖以小观大，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立，则山西便合是远境，人在西立，则山东却合是远境，似此如何成画？李君盖不知以大观小之法，其间折高折远自有妙理，岂在掀屋

角也！”这以小观大或以大观小法实即俯视法。假非俯视，又何从看见重迭峰峦间的一切景物呢？过去所说高远、深远、平远的山水画，确都是用这和不定位置、不定视点法结合在一起的俯视法构成的；确都是貌写真山，如董源写江南山，米芾写南齐山，李唐写中州山，马远、夏珪写钱塘山，赵吴兴写苕霅山，黄子久写海虞山，而在画面上却视同假山来布置的。“先立宾主之位，次定远近之形，然后穿凿景物，摆布高低”。(一九)或取山水专用的自然分疆式，或用三迭式，或用两段式(二十)，式虽有别，而取势用意则同。如说：“凡势欲左行者必先用意于右，势欲右行者必先用意于左，或上者势欲下垂，或下者势欲上耸，俱不可从本位径情一往。”(二一)必求做到取势得势，用意得意，而后才能“随手写出皆为山水传神”(二二)。间有用平视法的，那仅限于只写近境不写远境的山水画，或但就平视所及而分远近的山水画。

如上述“置陈布势”的形式得分若干种，某种形式适宜表现某种内容。但适宜表现某种内容的某种形式在同样两图中却不会完全相似，则因同样两图中的某种内容在一次又一次通过作者自己情意写出时，是决不会没有一些变动的。所以，每一种形式就又会有多种变化。中国画的构图就一向不拘守某种某种的定式，而在从元代以来偏重结构趣味即形式趣味的画中，且可看到每一种形式随着趣味的不同，而有更多样的变式。

不注意内容表现徒注意形式结构的趣味是错误的，但在注意表现已竭能事，或在无碍表现的条件下兼注意形式结构的趣味是可以的，形式结构的趣味又即元后画人最喜说的笔墨趣味。因所谓笔墨趣味，实就是指组织某种某种形式时利用笔墨的刚柔、粗细、繁简、燥湿、浓淡、明暗等对比成趣说的。这和内容的表现虽无直接关系，但能增加形式美，也就间接增强形的感染力。所以说，在不妨碍表现的同时注意及之是可以的，不仅可以，有时还至感需要。

最后说到中国画与中国书的关系，说画的"置陈布势"是取法于书之"结体布局"的。画的用笔是完全同于书的，这话可置信吗？观殷初文字(二三)大小参差，间以图画(象形字)，以全文为一字，每个字与字间就已具有巧妙的组织，相互照应，一气贯通，由此看来，可谓"书画同源"。从张彦远在《历代名画记》"叙画之兴废"中所说的"图画之妙，爰自秦汉，可得而记"的这段话里，足证秦汉之前是无画可记的，画之有法是后于书，而又同于书的。那么，说中国画的基本结构法是取于书的，也就没有什么不可信了。张彦远"论顾陆张吴用笔"说："顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断。唯王子敬明其深旨。故

行首之字往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断。故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。张僧繇点曳斫拂，依卫夫人‘笔阵图’，一点一画别是一巧，钩戟利剑森森然。又知书画用笔同矣。国朝（谓唐代）吴道玄古今独步，前不见顾陆，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。”(二四) 即说明最初号称“画圣”而为后世宗法的顾、陆、张、吴用笔，就是有时取法于草篆而作气疾驰，有时取法于楷隶而凝神徐进的。那末，说画的用笔是完全同于书的，也就无庸置疑了。按用笔有广狭二义，狭义指勾线说，广义指构画说；二义常相兼赅。彦远在这里说的用笔，和他在《论画六法》时所说的“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书”的用笔正同，就都是指兼赅二义的用笔说的。兼赅二义的画的用笔既无异于书，而又是从书出的。因此，凡习中国画者不可以不从研究书法入手，也不可以不从研究兼赅二义的用笔入手。

不过话说回来，画的用笔虽从书出，而画笔的“横变纵化”，“前矩后方”(二五)，却非书所能赅。故工画者多善书，工书者不必多善画。这就是说凡习画者不仅要研究书法，还要研究非书法所能赅的画法。研究画法，得用谢赫所说的“传模移写”法，但戒如某些以专工模仿相标榜的行家们误认“画家末事”(二六)为画家本事。

结 束 语

上述"写形"、"貌色"、"置陈布势"法是中国画家自己造作的构图法，省称中国画法，是构成任何一种"画格"的中国画都适用的基本法。

作者禀赋不同，修养不同，因而用同法构成的中国画就会有多种"画格"的不同，如所谓"逸格"、"神格"、"妙格"、"能格"等(二七)。这合"品格"、"风格"为一的"画格"，是止存于用渗透作者情意的笔力构成的能够在表现"实对"同时显示作者自己的画中——即用中国画法构成的中国画中，不是用中国画法构成的非中国画中固不贵有这样的"画格"，也就不会有这样的"画格"。

这样说，具有多种"画格"的中国画就只能用中国画法来构成，不能用非中国画法来构成吗？是的！不用中国画法就不能构成具有多种"画格"的中国画！

此稿写自病中，两年来改写数次，仍忌写得太简略、不通俗，然已倦甚，不能更写。

一九五七年七月志于江苏师范学院 吕凤子

注 解

(一)一笔画能如宋人郭忠恕用整幅素纸画缫丝车始终只此连绵不断的一条线，当然最好；不过一笔画原来的解释确不是

这样，而是一气呵成的意思。

（二）其实一笔书、一笔画在献之、探微以前已有作者，不过从献之、探微起才各别得名，故说是传自他们，不说是创自他们。

（三）“让就”是说缀线成形，每线有每线应占的位置：应该相让，不应该相侵；应该互就，不应该互拒；应该即让即就、即就即让，不应该但让不就或但就不让。成形如此，聚形成画也应该如此。

（四）线与线间距离叫“线距”，形与形间距离也叫“线距”。

（五）汉刘安《淮南子》说：“寻常之外，画者谨毛而失貌。”高诱注：“谨悉微毛，留意于小则失其大貌。”按八尺为寻，倍寻为常，意思是说对象必置于寻常之外，才可不因容易看见细小部分而忽其大貌；假使画者仍注意微毛，则必失其大貌。这可见早在汉代的画人们已贵画形的大貌，即重视形的完整性了。

（六）陈姚最《续画品》评谢赫说：“貌写人物，不俟对看，所须一览，便归操笔，点刷研精，意在切似，目想毫发，皆亡遗失。”这是中国画人一向提倡的貌写人物法，即所谓目想手追法，要从同时练习全物的统一观察和分析记忆入手。

（七）这是根据《庄子》“天地篇”“一之所起，有一而未形。……留动而生物，物成生理谓之形。形体保神各有仪则谓之性”几句话的意思而说的。是说物生于物，生于物的动。即有生于有，不是生于无的。物既成物，当然有成物之理（理即法则）。理是不灭之物的属性，所以叫成物之理为常理。物是质，形是象。物既生形，当然有生形之则。不过形象是要随着环境变迁而变迁的，所以叫生形之则为变则。

（八）周代百工中有画工、繢（同绘）工。画工画形，绘工

赋色，二者虽分工，但二者一定要合作。《周礼》："画繢之事杂五色。""疏"谓："画繢二者别官同职，共其事者，画繢相须故也。"就说明画绘之官虽有别，画绘之事是相共的，也就等于说凡画皆赋色了。

（九）古以青、黄、赤、白、黑五色为正色，两正色相合为间色。现在是称赤、黄、青三原色，中间之色为间色。如赤黄间的橙、黄青间的绿、青赤间的紫。橙、绿、紫再相合，则称再间色。现在中国画通用的颜色有以下十数种，亦只有这十数种：石青（只宜用所谓梅花片的一种），石绿（最好的叫做虾蟆背），硃砂（最好的叫箭头，次叫芙蓉块），银朱（用代硃砂），珊瑚末（唐画常用之，久不变色），雄黄（要用通明的鸡冠黄），石黄，又名土黄、金箔（用肥皂核的肉镕化作胶调之），蛤粉（现多用铅粉），胭脂（福建产者最好），藤黄（笔管黄最好），靛花即花青（福建产最好，凡色皆有质，此独无，取者使附着于石灰成颗粒，叫做螺子黛），赭石、草绿（青六黄四叫老绿，青三黄七为嫩绿），赭黄（藤黄加赭石），老红（银朱加赭石），苍绿（草绿加赭色）。

（一〇）清沈宗骞《芥舟学图编》："'破墨'者先以淡墨钩定匡廓；匡廓既定，乃分凹凸；形体已成，渐次加浓，令墨气淹润常若湿者；复以焦墨破其界限轮廓，或作疏苔于界处。'泼墨'者，先以土笔约定通幅之局，要使山石林木照映联络有一气相通之势；于交接虚实之处，再以淡墨落定蘸湿墨一气写出；候干，用少淡湿墨笼其浓处。"这是清代山水画家们的解释。实则王维的破墨，是指用水破墨而别浓淡说。王洽的泼墨，是指泼墨于纸就迹成形说。

（一一）烟墨有松烟、油烟二种。古墨法说："虬松取烟，鹿

胶自揉，九烝同泽，万杵力扣，光可照人，色不染手。”这是松烟制法。油烟制法也是这样。油最好用桐油，胶则用牛胶。大概每桐油百两可得烟八两，每油烟十两约用牛胶四两半至五两，如兼用鱼鳔胶只能用牛胶的十分之一，多用即粘笔了。麻子油、皂青油、菜子油、豆油等虽也可烧烟，但得烟不多，且光黯色淡。

（一二）1839年法国达格尔发明照相术后，欧洲有一些画家认为绘画也应突破色障，从简单的明相（即明暗调子）中求存物的真象。英国拉斐尔前派就曾以摹写照相的灰色调子著称于时。

（一三）清方薰《山静居画论》：“今人水墨画谓之白描，古人谓之白画，如袁蒨有白画天女东晋东僧像，展子虔白画王世充像，宗少文白画孔门弟子像。”

（一四）清唐岱《绘事发微》说：“墨色之中分为六采。何为六采？黑、白、干、湿、浓、淡是也。……墨有六采，而使黑白不分，是无阴阳明暗；干湿不备，是无苍翠秀润；浓淡不辨，是无凹凸远近也。”

（一五）“浅绛昉于董源，盛于黄公望，谓之吴装。传至文（征明）、沈（周），遂成专尚。”说见清王概《芥子园画传》。董，钟陵人，黄，常熟人，故称吴装。

（一六）南唐徐熙善写生，尝游园圃，详察花鸟情状，用淡墨画之，殊草草，略施丹粉而已。神气远出，生动异常。其孙崇嗣、崇勋、崇矩能继其学，世称徐体。

（一七）宋初黄居寀在画院，他的主子极爱他的画，尝用他的画体做校艺标准，因成所谓院体画式一派，即钩勒填采风致富丽一派。徐崇嗣则传其祖轻淡野逸之风，不华不墨，迭色渍染，号“没骨派”，张帜于院外。但创没骨法者并非徐崇嗣，

而是唐杨升。

（一八）“置陈布势”和谢赫说的“经营位置”，又和书法的结体布局实异辞同旨。因经营总以得势为归，故可说经营就是在布势。布局也总以得势为归，故也可说布局就是在布势。

（一九）宋李成《山水诀》有这几句说话。

（二〇）明道济《画语录》：“如自然分疆者，‘到江吴地尽，隔岸越山多’是也。每每写山水如开辟分破毫无生活，见之即知分疆。三迭者，一层地，一层树，一层山。望之何分远近？写此三迭，何翘（啻）印刻？两段者，景在下，山在上，俗以云在中，分明隔作两段。为此三者，先要贯流一气，不可拘泥。”

（二一）说见明顾凝远《画引》。

（二二）明董其昌《画旨》：“读万卷书，行万里路，胸中脱出尘俗，自然邱壑内营，自成郛郭，随手写出，皆为山水传神。”

（二三）以罗振玉《殷文存》为据。

（二四）东汉张芝字伯英，学崔瑗、杜度草法，善作一笔飞白书，笔力飞动，神变无方，世称草圣。唐张旭字伯高，工草书，每大醉狂呼疾走而后下笔，或以头濡墨作书，时人呼为张颠。自言见公主担夫争道而得笔法。观公孙大娘舞剑器而得其神，亦称草圣。凡取张势而尚气的画，宜用草篆笔（散篆为草，故称草篆）。顾、陆、张、吴均善用之，故皆传有所谓疏体画。晋卫夫人亦称李夫人（李矩妻），字茂猗，师钟繇，工隶书及正书（楷书）。王羲之、王献之书法皆夫人所传。王献之字子敬，羲之第七子，工楷隶、草篆，亦善画。凡取敛势而尚神的画，多用楷隶笔，顾、陆、张、吴亦善用之，故皆传有所谓密体画。

（二五）宋王微《叙画》说：“横变纵化，故动生焉；前矩后

方，而灵出焉。"这是指笔势的纵伸横展、前进后退、有变化有方法而说的，矩是法，方也是法。

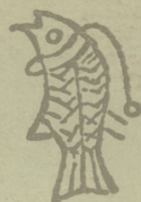
（二六）张彦远《论画六法》说："至于传模移写乃画家末事。"凡事非根本要务皆叫做末，与本相对；画家本事乃是写神致用。

（二七）宋黄休复《益州名画录》说："画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。大凡画艺应物象形，其天机迥高，思与神合，创意立体，妙合化权，非谓开厨已走，拔壁而飞，故目之曰神格尔。画之与人各有本性，笔精墨妙不知所然；若投刃于解牛，类运斤于斫鼻，自心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。"昔朱景玄列逸品于神、妙、能品之外，兹乃列逸格于神、妙、能格之先，这可见从宋来一般评画者对于逸格的崇尚了。

作 者 事 略

吕凤子先生是我国著名的画家和美术教育家。吕先生从事中国画创作和美术教育工作五十余年，擅长人物、山水、花鸟画，具有独特的风格，对绘画理论也有一定的研究，在美术教育事业上有很大贡献。全国解放后，吕先生被选为江苏省人民代表、江苏省中国画院筹备委员，他热爱党热爱新社会，并表示要把自己的知识技艺贡献给党的事业，虽在年迈体弱的情状下仍然努力创作表现新题材内容的作品。于 1959 年 12 月 20 日在苏州病逝。享年 74 岁。

（据"美术"1960 年 4 月号载文写）





统一书号：8081·5069
定　　价：0.15　元